

Novas formas de dizer a vida eterna na música*

JOSÉ PAULO ANTUNES**

*Não vos deixeis consolar!
O vosso tempo não é muito!
(...) A vida é o mais importante:
Perdê-la é perder tudo.*

[BERTOLD BRECHT – 1925]

Dizer a *vida eterna* a partir da arte dos sons, é sempre um desafio que tem a sua origem na própria vivência da existência humana, histórica e temporal, e na sua experiência limite mais radical – a morte.

A experiência da morte é a vivência humana que, em virtude do seu caráter irrevogável, confere ou esvazia toda a possibilidade de sentido. A vida eterna surge então como aspiração e desejo, abrindo um espaço de resposta a este corte antropológico, vivido como verdadeiro drama humano.

Temos assim constituído o triângulo de sentido que envolve esta questão: a **vida histórica**, a **morte** e aquilo a que poderemos chamar a possibilidade ou o desejo da *Vida para além da vida*.

As artes, com as suas múltiplas poéticas, linguagens e fenomenologias, têm sido veículos privilegiados de expressão e comunicação das experiências

* Texto ligeiramente modificado da intervenção na XXI Semana de Estudos Teológicos da Faculdade de Teologia de Braga (23 de fevereiro 2013).

** CITAR / Escola das Artes da UCP – Porto.

mais radicais da existência humana, das suas interrogações, dos seus desafios e das suas tentativas de resposta. Não admira, pois que **Música, Morte e Vida Eterna** andem frequentemente de mãos dadas, em contínuas e mútuas «reinvenções».

Pela Música, o ser humano exprime, interroga, manifesta e reclama, por vezes de modo radical e intenso, este imperativo de sentido. Muito especialmente, o sentido desta vida histórica, que só integrada no arco da intemporalidade adquire o seu verdadeiro significado e valor.

Podemos falar assim de uma imagem sonora da eternidade da existência humana, que nos é proporcionada por um imenso mosaico de obras musicais.

Um dos músicos contemporâneos mais notáveis, Daniel Barenboim¹, desenvolveu algumas reflexões interessantes sobre o nosso tema, numa sua recente publicação, com o sugestivo título: *Está tudo ligado. O Poder da Música*.

No conjunto de considerações sobre a música que enuncia, algumas delas, a partir das lições que proferiu na Universidade de Harvard, nos Estados Unidos, em 2006, Barenboim faz uma brilhante comparação entre a música e a vida humana. Parte da afirmação de que o som, tal como a vida, não é algo de independente em si, mas tem uma permanente e inevitável relação com o silêncio, que ele compara com a morte:

«O desaparecimento do som pela sua transformação em silêncio é a definição do seu carácter limitado no tempo (...). O último som não é o fim da música. Se a primeira nota está relacionada com o silêncio que a precede, então a última tem que estar relacionada com o silêncio que lhe sucede. É por isso que é tão perturbador ouvir um público entusiástico a aplaudir antes de se desvanecer o som final, porque há um momento derradeiro de expressividade, que é precisamente a relação entre o fim do som e o início do silêncio que se lhe segue. Neste particular, a música é um espelho da vida, porque ambas começam e acabam no nada. Acresce que, quando se toca música, é possível atingir um estado ímpar de paz, em parte devido ao facto de se poder controlar através do som, a relação entre a vida e a morte, poder que não é, evidentemente, conferido aos seres humanos na vida.

Uma vez que cada nota produzida por um ser humano tem uma qualidade humana, o fim de cada uma transmite uma sensação de morte, e através dessa experiência é possível a essas notas, nas suas breves vidas, transcenderem todas as emoções; em certo sentido, entramos em contacto direto com a intemporalidade.»

¹ Barenboim é cidadão argentino, israelita e espanhol, nascido em Buenos Aires em 1942, tendo ido viver muito cedo para Israel. Na sua carreira musical começou por se destacar como pianista, especialista na interpretação de obras de Mozart e Beethoven (especialmente as sonatas e concertos para piano e orquestra), notabilizando-se depois numa fulgurante carreira como maestro. Fundou a *West-Eastern Divan Orchestra* (Orquestra do Divã Ocidental-Oriental), que junta jovens músicos árabes (palestinianos) e judeus, num dos projeto mais relevantes e inovadores na promoção da paz no médio-orientes, com um eminente reconhecimento internacional.

Mais à frente, continua:

«É claro que o silêncio total existe, mesmo dentro de uma composição. É a morte temporária, seguida da capacidade de ressuscitar, de reiniciar a vida. Deste modo, a música é mais do que um espelho da vida; é enriquecida pela dimensão metafísica do som, que lhe dá a possibilidade de transcender as limitações físicas do ser humano. No mundo do som, nem a morte é necessariamente definitiva.»²

No mundo da existência humana, também acreditamos que a morte não é definitiva, e a música exprime frequentemente essa recusa do caráter definitivo da morte, enquanto fim, abrindo-se à esperança de uma existência eterna.

A vida eterna, ligada à vivência da morte, surge tratada na música com diversas tonalidades, que podemos organizar em três eixos temáticos:

- **A proximidade da morte, acompanhada de toda a incerteza e insegurança que essa experiência provoca.** São manifestados estados de alma mais ou menos atribulados, que a aproximação da nossa morte, ou da morte de quem amamos, gera no nosso íntimo – é exteriorizada a incerteza da vida eterna.
- **A morte como *leitmotiv*³. A vivência da morte é proclamada como fim de uma existência marcada pelas vivências negativas e limitadas da vida histórica.** Esta perspetiva desvalorizadora da experiência histórica, condiciona tudo o que possa ser vivido numa eternidade futura (é deste espírito que saem os intensos e apocalípticos textos da *Sequência* da Missa de Defuntos, datados do séc. XIII);
- **A abertura de um horizonte de possibilidade da vida eterna, ou de uma *Vida para além da vida*.** Esta possibilidade surge como desejo, incerteza ou esperança nessa realidade *trans-histórica*, em todo o caso, um «além da morte» é quase sempre desejado, como forma de dar sentido ao já vivido.

A incerteza do destino da vida humana depois da morte pode ter dois efeitos paradoxais: provoca dor, perda de sentido, ou, pelo contrário, inspira esperança e imprime sentido teleológico. É por isso que as poéticas musicais que procuram exprimir a vida eterna e a sua ligação com a morte, também manifestam duas atitudes, vivências e visões, divergentes:

² Daniel Barenboim, *Está tudo ligado. O Poder a Música*. Lisboa: 2009, 16-18.

³ Motivo condutor da dramaturgia musical.

1. **Poéticas que exprimem a vida eterna como descanso perpétuo da alma e o seu repouso junto de Deus**, na harmonia da felicidade e da perfeição de Deus. Neste sentido, as obras musicais exprimem a alegria da vida eterna em comunhão perfeita com a realidade divina, numa existência vivida na Luz (*Lux Aeterna*).

Dai-lhes Senhor o repouso eterno e o esplendor da luz perpétua!

[Texto do *Introitus* da Missa de Defuntos ou Missa de Requiem]

Neste contexto é desenvolvida uma visão positiva da morte e da vida futura, por vezes em contraste com a existência miserável no mundo, com os seus sofrimentos e os seus limites, que com a morte serão superados. Nesta perspetiva, é com a morte que surge o cumprimento de toda a esperança e de todas as promessas. A morte abre o caminho que nos conduz ao Paraíso, como bem nos exprime a antífona «*In paradisum*»:

*Que os anjos te conduzam ao Paraíso;
que à tua chegada, os mártires te recebam
e te introduzam na cidade santa de Jerusalém.*

*Que o coro dos anjos te acolha,
e, com Lázaro, o pobre de outrora,
possas ter o repouso eterno.*

[Texto da *Antífona* conclusiva da Missa de Defuntos]

2. **Poéticas musicais que, pelo contrário, apresentam a morte e a existência para além dela, como realidades profundamente marcadas pela visão do juízo final**, julgamento severo, sempre ameaçado pela punição de uma vida terrena dominada pelas consequências do pecado. Um mundo que será reduzido às cinzas pelo poder da terrível justiça de Deus. Trata-se de uma visão apocalíptica da morte, de um julgamento final aterrador e de um destino pós-morte incerto e profundamente marcado pela culpabilidade. Nesta perspectiva, a nossa vida terrena é condicionada pelo temor do juízo final que não poupará ninguém. Terror e medo invadirão tudo e todos quando vier o Juiz pronunciar a terrível sentença. Esse dia, será um dia de lágrimas:

*Dia da Ira, este dia,
Que reduzirá o mundo a cinzas,
Como predisseram David e a Sibila.*

*Quanto receio e tremor haverá,
Quando vier o Juiz
Para pronunciar a rigorosa sentença.*

*Dia das lágrimas, aquele dia
Quando das cinzas surgir
O homem pecador para ser julgado*

[Extrato da *Sequência* da Missa de Defuntos]

A estas duas visões do fim da existência, correspondem naturalmente duas visões da vida humana, do significado da morte e da possibilidade da vida eterna.

Ao tentar exprimir as vivências do fim, a arte dá um colorido hermenêutico à própria existência, que encontra naquilo que parece ser o vazio, o pleno sentido de um novo recomeço; ou então, não encontra... e o vazio, e o silêncio,... permanecem.

Deste modo, somos interpelados e desafiados pela arte dos sons, que com a sua eloquência e capacidade de exprimir o inefável, coloca em paisagens sonoras a vivência humana da morte e da realidade a que ela, desejavelmente, nos transporta.

O nosso tema apela para **novas** formas de **dizer**, pela música, a vida eterna. Vamo-nos situar nalgumas paisagens sonoras que percorrem o arco temporal de ligação entre o século passado (séc. XX) e o presente.

Começo por apresentar uma obra que se situa na confluência entre o sagrado e o «não-sagrado», intitulada *INTI-WATA* (Versões do Princípio e do Fim). Trata-se de uma das mais significativas obras religiosas do compositor espanhol Carlos Galan, que surgiu como encomenda do Festival de Música Sacra de Cuenca (Espanha).

Carlos Galan (1963-) – INTI-WATA

INTI-WATA, op. 44, é uma composição para voz branca (voz de uma criança), grande coro misto, coro grego (vozes declamadas) e orquestra. Nesta sua obra, Galan exprime um tempo cósmico e humano, onde o princípio e o fim

são vividos num mesmo momento – o presente. O caos inicial nunca consegue ser ultrapassado, apesar das várias intervenções (que poderíamos chamar *numinosas*) de uma transcendência indefinida e impessoal, permanecendo sempre caos! Esta realidade nublada e dramática desenvolve-se ao longo da obra até à intervenção de Jesus Cristo, que surge apenas no final, e cuja morte afirma um novo sentido para a vida. Eis uma das formas originais de hoje «dizer a vida eterna», a partir de um caos original nunca verdadeiramente ultrapassado – uma espécie de pecado original gravado no genoma da humanidade. As várias tentativas de o ultrapassar são condenadas ao fracasso, os «deuses» invocados nesta obra revelam-se incapazes de «salvar» o drama humano.

Vale a pena ouvir e vivenciar alguns excertos da obra, cuja estrutura e desenvolvimento se pode organizar em quatro momentos:

- a) Começa por ser descrito um tempo e um espaço primordiais como caos, trevas, terra sem vida, sem tempo, sem sentido. Esta primeira parte culmina com um «silêncio», uma pausa musical como metáfora do vazio. É um tempo e um espaço que na realidade se manifestam como um não-tempo e um não-espaço. O caos em busca de um cosmos, sem o encontrar.
- b) Mais à frente, a obra tenta a intervenção de uma divindade criadora. Apesar disso, a criação permanece obscura e mergulhada na catástrofe; o vento, a chuva e as tempestades espalham a destruição. Criação e destruição são vividas num mesmo momento: princípio e fim a acontecer em simultâneo.
- c) A primeira utilização da voz da criança surge paradoxalmente para proclamar esse caos e destruição, desconstruindo os sinais de paz, de tranquilidade e de aliança: alude-se à pomba que anuncia o fim do Dilúvio, com o símbolo da folha nova de oliveira (Gen 8), mas aqui, a pomba é mensageira da morte, e o som que impera é o ruído dos corvos que fazem tremer os corações. A voz da criança é usada como arauto da calamidade.
- d) A Paixão de Cristo, insinuada na parte final da obra, confere um novo sentido e significado à morte. Apresenta a primeira parte de uma das perícopes bíblicas mais densas e significativas sobre o sentido da Paixão e Morte de Jesus, descrita na Carta de S. Paulo aos Filipenses (Fil 2, 7-8): «humilhou-se a si mesmo e foi obediente até à morte, e morte de cruz!». Curiosamente, ou talvez não, o compositor omite a segunda parte que completa o sentido da Páscoa de Jesus: «por isso Deus o exaltou e lhe deu um nome, que está acima de todos os nomes» (versículo 9). De seguida, o coro coloca a questão: «Quem sabe se o viver não é uma morte e se o que chamamos morte, não é senão o começo da vida?» A obra encerra com a interrogação mais radical de todas: «Onde está, morte, a tua vitória? Onde

está morte o teu aguilhão?», dramaticamente proclamada pela voz da criança.

INTI-WATA deixa assim em aberto, a possibilidade de vida eterna depois da morte, onde o caos inicial, de alguma maneira sempre presente na história e nunca ultrapassado, é aqui vencido pela morte, que é momento inicial da NOVA VIDA.

Talvez mais do que em qualquer outra composição musical, é na Missa de Defuntos – o *Requiem* – que estão expressas as mais profundas concepções da existência humana, quando confrontada com a morte e a possibilidade da vida eterna. Um elemento característico e identificador de muitas destas obras é a Sequência *Dies Irae*, onde uma concepção do Deus-Juiz, tremendo e cheio de ira, vai presidir ao julgamento final.

Nem todos os compositores incluíram nos seus *Requiem* esta Sequência, com origens no séc. XIII, querendo com isso apontar para uma outra perspetiva e conceção da Missa de Defuntos. Os temas dos textos do *Requiem* são a morte, o carácter efémero da vida, a ressurreição e a vida eterna. Ou seja, podem manifestar, na sua estrutura textual e desenvolvimento musical, as duas poéticas da morte referidas anteriormente.

Alguns exemplos:

Gabriel Fauré (1845-1924) – *Requiem* de 1890

Fauré começou a trabalhar no seu *Requiem* em 1887. É uma obra de grande beleza melódica, suave e de atmosfera serena, que contrasta com a depressão que na altura o compositor sofria. Mais tarde, em 1902, numa entrevista, ele confessa que, em virtude de ter acompanhado muitos serviços fúnebres ao órgão, queria fazer algo diferente, com uma outra perspetiva. O «*Pie Jesu*» (*Jesus misericordioso, dá-lhes o eterno descanso*) é um sinal da atmosfera suave e serena que Fauré pretende atingir e constitui um dos ícones da música sacra romântica francesa. Os textos inspiram a Fauré sentimentos de serenidade, luz e esperança:

Requiem aeternam dona eis, Domine

Et lux perpetua luceat eis.

Dai-lhes Senhor o descanso eterno
e que a luz perpétua brilhe sobre eles

Pie Jesus, Domine, dona eis requiem

Pie Jesus, Domine, dona eis requiem sempiternam

Senhor Jesus misericordioso, dai-lhes o descanso
Senhor Jesus misericordioso, dai-lhes o eterno descanso

Na estrutura do seu *Requiem*, o compositor não coloca a célebre Sequência *Dies Irae*, introduzindo dois movimentos do Ofício dos Defuntos *Libera me* e *In Paradisum*. O *Requiem* termina assim numa perspetiva positiva de esperança:

In paradisum:

*Que os anjos te conduzam ao Paraíso;
Que à tua chegada, os mártires te recebam
E te introduzam na cidade santa de Jerusalém.*

*Que o coro dos anjos te acolha,
E, com Lázaro, o pobre de outrora,
Possas ter o repouso eterno.*

Maurice Duruflé (1902-1986) – *Requiem* de 1947/1948

Duruflé partilha a mesma perspetiva que Fauré. A obra começa com a melodia gregoriana do *Introitus* (Entrada), cantada pelas vozes masculinas, num fundo construído pelo órgão e por intervenções das vozes femininas, que depois dão continuidade ao texto.

O *Pie Jesu* surge de novo aqui com um tratamento que tem grande proximidade com Fauré, apenas com um outro envolvimento melódico. O *Requiem* termina com o *In Paradisum*, sem integrar a *Sequência*. A simplicidade da monodia com que inicia esta secção é muito significativa e contrastante, principalmente com a densa polifonia que se lhe segue.

Benjamin Britten (1913-1976) – *War Requiem* de 1962

Benjamin Britten foi um pacifista e objector de consciência durante a II Guerra Mundial. O *War Requiem* foi composto em 1962 para a consagração da Catedral de Coventry, reconstruída após a sua quase total destruição pela II Guerra. Combina os textos da Missa de Defuntos com os poemas sobre a guerra de Wilfred Owen, escritor falecido em 1918, uma semana antes do final da I Guerra, com apenas 25 anos. Não admira que o primeiro poema seja um hino por uma juventude condenada...

Esta obra tem uma auréola de secularidade onde a **tensão** e a **ambiguidade** são as palavras-chave. Britten esclareceu numa entrevista, que este *Requiem* era oferecido mais como reparação para os mortos, do que como consolação dos vivos.

O *Dies irae* está cheio de silêncios e hesitações nas vozes, numa instabilidade que é conseguida também, através da combinação dos ritmos binários e

ternários. No *Lacrimosa* impressiona a sobreposição da voz do soprano sobre o coro, num emotivo lamento de atmosfera litânica.

Os contrastes estruturais desta obra são: as duas línguas em que é composta (latim e inglês), a dupla natureza dos textos usados (texto litúrgico e texto poético), os dois grupos de executantes (o texto litúrgico executado pelo soprano solo, grande coro misto e coro de pequenos cantores, acompanhados por grande orquestra e órgão; os poemas de Owen pelo tenor e barítono solistas e uma orquestra de câmara de 12 elementos).

O intervalo de trítono (4ª aumentada – *diabolus in musica*) que se ouve logo no início da obra e que vai permanecer ao longo dela, manifesta a profunda instabilidade, tensão e dramatismo de todo o discurso musical.

Bem demonstrativas são as secções do *Introitus*, *Dies irae* e *Libera me* que vamos ouvir:

*Requiem aeternam dona eis, Domine
Et lux perpetua luceat eis.*

Dai-lhes Senhor o descanso eterno
e que a luz perpétua brilhe sobre eles.

*Dies irae, dies illa
solvat saeculum in favilla:
teste David cum Sibylla.*

Dia da Ira, este dia,
Que reduzirá o mundo a cinzas,
Como predisseram David e a Sibila.

*Quantus tremor est futurus,
quando iudex est venturus,
cuncta stricte discussurus! (...)*

Quanto receio e tremor haverá,
Quando vier o Juiz
Para pronunciar a rigorosa sentença.

*Lacrimosa dies illa,
qua resurget ex favilla
judicandus homo reus.*

Dia das lágrimas, aquele dia
Quando das cinzas surgir
O homem pecador para ser julgado

Olivier Messiaen (1908-1992) – *Les Corps Glorieux* de 1943

O Ciclo de Órgão *Les Corps Glorieux* (Os Corpos Gloriosos) de Messiaen teve a sua primeira audição integral a 15 de novembro de 1943, na Igreja da Trindade em Paris, apesar de ter começado a ser composto em 1939. O subtítulo escolhido pelo compositor é muito significativo: *Sept Visions brèves de la Vie des Ressuscités pour Orgue* – Sete visões breves da Vida dos Ressuscitados para órgão.

Nas suas 7 partes podemos ver representadas, entre outras, a subtileza dos corpos gloriosos, a sua força, a agilidade, a alegria, a claridade, o combate da morte e da vida. O Ciclo é inspirado em várias fontes textuais: Primeira Carta de S. Paulo aos Coríntios, no Evangelho de S. Mateus, no Livro do Apocalipse e em

textos do Missal. Trata-se de uma linguagem musical densa e original, construída a partir de uma complexa técnica de composição de Messiaen, baseada nos seus modos, e que dificilmente é imediatamente compreendida e assimilada.

A limitação do tempo e dos objetivos desta intervenção não permitem uma significativa exploração das expressões musicais fora do horizonte da música sacra. Apesar disso, gostaria de terminar apresentando um exemplo exterior à música sacra, entre uma infinidade de possibilidades, onde a questão da vida eterna está metaforicamente presente, de forma subliminar. Escolhi um caso português, referente a um músico que tendo realizado a sua formação no horizonte da música erudita e do jazz, cultiva uma linguagem musical com largo enraizamento na sociedade portuguesa, e que o próprio compositor repetidas vezes manifestou em público não saber classificar (algo, que de uma forma simplista podemos situar entre o jazz e o rock...). Trata-se de Pedro Abrunhosa.

Pedro Abrunhosa (1960 -) *Momento* de 2002

Pedro Abrunhosa dedica o álbum *Momento* ao seu irmão Paulo, falecido precocemente em 2002. A edição comercial é acompanhada por um notável vídeo realizado pelo mestre cineasta Manoel de Oliveira e tem a participação da sua banda instrumental – *Os Bandemónio*.

Trata-se de uma alegoria entre o *Momento*, o *Tempo* e uma vida que já passou para outra dimensão, mas que continua a impregnar melancolicamente a existência do compositor. A certeza da vida eterna não é evidente, apenas a insinuação do seu desejo.

O vídeo de Manoel Oliveira é marcante, flutuando entre um tempo cronológico mal definido, um tempo psicológico descontinuado e algo que poderíamos chamar o não-tempo, ausência do tempo. No entanto, a eternidade permanece escondida...

O texto é fundamental como expressão da descontinuidade temporal sentida pelo músico, dentro e fora de si, apesar da ferida que dói ser por dentro, e não por fora:

Uma espécie de céu
Um pedaço de mar
Uma mão que doeu
Um dia devagar
Um Domingo perfeito
Uma toalha no chão
Um caminho cansado
Um traço de avião.

Uma sombra sozinha
Uma luz inquieta
Um desvio na rua
Uma voz de poeta.

Uma garrafa vazia
Um cinzeiro apagado
Um hotel na esquina
Um sono acordado
Um segredo adeus
Um café a fechar
Um aviso na porta
Um bilhete no ar.

Uma praça aberta
Uma rua perdida
Uma noite encantada
Para o resto da vida

Pedes-me um momento
Agarras as palavras
Escondes-te no tempo
Porque o tempo tem asas

Levas a cidade
Solta-me o cabelo
Perdes-te comigo
Porque o mundo é um momento

Uma estrada infinita
Um anuncio discreto
Uma curva fechada
Um poema deserto
Uma cidade distante
Um vestido molhado
Uma chuva divina
Um desejo apertado.

Uma noite esquecida
Uma praia qualquer
Um suspiro escondido
Numa pele de mulher.

Um encontro em segredo
Uma duna ancorada
Dois corpos despidos
Abraçados no nada
Uma estrela cadente
Um olhar que se afasta
Um choro escondido
Quando um beijo não basta.

Um semáforo aberto
Um adeus para sempre
Uma ferida que dói
Não por fora, por dentro

Como vimos e ouvimos, a morte e a vida eterna, surgem na arte musical como um dos temas prediletos. Em todas as épocas da cultura ocidental do último milénio, os compositores usaram a sua linguagem musical para exprimir, de modo sublime, esta realidade radical da existência humana, procurando escapar do calabouço que vê a morte como o absolutamente último. Pela sua radicalidade, o artista manifesta, perante a morte, as mais diversas interpretações, atitudes e expectativas, por vezes bastante contraditórias e paradoxais, na sua

incessante busca do significado da existência humana e suas representações. A música permite-nos penetrar e vivenciar algumas delas.

Morrer não é acabar, é a suprema manhã! [VICTOR HUGO].

Bibliografia

- ANTUNES, José Paulo, *Olivier Messiaen: Ressonâncias teológico-litúrgicas no diálogo entre Música e Espiritualidade*. In: José Paulo ANTUNES (ed), *Olivier Messiaen (1908-1992) – Estudos*. Porto: CITAR / UCP – Escola das Artes, 2009, 37-59.
- BARENBOIM, Daniel, *Está tudo ligado. O Poder da Música*. Lisboa. 2009.
- FINSCHER, Ludwig (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel: Bärenreiter Metzler. 2ª edição (1994-2007, suplem. 2008).
- NOHL, Paul-Gerhard, *Lateinische Kirchenmusiktexte. Gesichte, Übersetzung, Kommentar*. Bärenreiter. 1996.
- SADIE, Stanley, e TYRRELL, John (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2ª ed. Londres 2001.
- TRANCHEFORT, François-René (dir.), *Guide de la Musique Sacrée et Chorale Profane. De 1750 à nous jours*. Paris. 1993.